



**Proceso de
creación de un
retrato
contemporáneo**
Miquel Pescador

2014

www.miquelpescador.com

Intenciones

Quiero empezar agradeciéndote, amable espectador, que me dediques una poco de tu valioso tiempo.

Este documento ha nacido con la voluntad de **acompañarte** a un paseo a través de mi proceso de creación. Deseo que lo disfrutes.

Enero 2015
Miquel Pescador



Ya me he vestido!
Miquel Pescador
2014

La obra que te muestro es un **retrato**.

Es una pintura sobre madera contrachapada de calabó de 3mm de grueso y de dimensiones 116,5cm de alto x 105,5cm de ancho.
Está ejecutada con pintura acrílica.

Siempre es mágico el instante en que siento el **impulso de crear** una nueva imagen. Y siempre es a causa de una **emoción** que he vivido. El modelo es mi hijo Adai, que en aquel momento tenía seis años.

El mundo infantil es mágico y juguetón por naturaleza. Adai, a veces, aparecía en el comedor de casa completamente desnudo, llevando solamente unos calzoncillos en la cabeza y con una sonrisa pícaro en los ojos. Entonces, decía: *ya me he vestido!*



Me inspira especialmente este extracto del texto que el pintor manchego Antonio López García escribió para el librito introductorio del film ***El sol del membrillo***, que el año 1992 Víctor Erice ideó y dirigió sobre el proceso de creación de dos imágenes que surgieron a partir de un pequeño árbol membrillero que el pintor tiene en el jardín de su casa.

Una pintura primero y, finalmente, un dibujo.

*Hay algo fundamental para todos, y es que **lo que nos hace pintar es la emoción.***

Y esta emoción ha de surgir de una manera o de otra si el cuadro está mínimamente conseguido. Es posible que plenamente no lo esté nunca, pero cuando uno se acerca a aquel punto que le ha movido a pintar, el trabajo realizado ya no es inútil. Hay en él una emoción indistinta: es lo mismo que esté expresada con formas figurativas o abstractas, yo no veo ninguna diferencia. (Antonio López García)

Siento una **intensidad** muy especial cuando estoy delante de alguno de los **magníficos retratos que los pintores primitivos flamencos y los alemanes del siglo XV y de inicios del XVI** crearon sobre paneles de madera. Hay algo prodigioso y mágico en la manera en que estos artistas condensaron, con pigmentos, un poquito del alma de la persona retratada.

Seguramente, gran parte de su éxito debe a la técnica pictórica que utilizaron. Partían de un panel de madera, plano, al cual aplicaban muchas capas de una preparación blanca que pulían repetidas veces hasta conseguir una base perfectamente lisa y satinada. Una vez construido el dibujo, con la composición deseada, el artista aplicaba una primera capa, del color local de cada zona mezclado con pigmento blanco de plomo, cosa que le aportaba opacidad y luminosidad. A partir de este punto, el proceso consistía en la sutil superposición de capas delgadas y transparentes de pintura al óleo (**veladuras**) que enriquecían enormemente los colores.

El grueso de capas transparentes acababan construyendo un grueso de materia oleosa solidificada y esencialmente transparente que configuraba una especie de “lente”. La luz que incide sobre el cuadro es filtrada en atravesar la “lente”, se refleja en la capa inferior de pintura opaca y retorna al ojo del espectador, nuevamente filtrada al atravesar una vez más la “lente”, **convertida en auténtica magia de color.**

A menudo encuentro en estas pinturas la intensidad que quiero en las mías.



Retrato de hombre con moneda romana

Hans Memling

1480 o posterior

31 x 23,2 cm

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp

www.wga.hu



Retrato de una joven dama veneciana

Albert Dürer

1505

32,5 x 24,5 cm

Kunsthistorisches Museum, Vienna

www.wga.hu



Autorretrato
Albert Dürer
1500
67,1 x 48,7 cm
Alte Pinakothek, Munich
www.wga.hu



Retrato de una joven dama con una ardilla y un estornino

Hans Holbein, el joven

1527-28

54 x 38,7 cm

National Gallery, London

www.wga.hu

Encuentro una intensidad similar en algunas imágenes creadas por fotógrafos contemporáneos.



HENDRIK KERSTENS
DOWNLOAD WORKS MANAGEMENT

Serie de retratos de mi hija Paula
Hendrik Kerstens
1995-2009
www.hendrikerstens.com

Al crear mis imágenes, me gusta representar el modelo a escala real o, a veces, a escala un poco superior.

Esta es una notable diferencia respecto las pinturas del renacimiento nórdico europeo. La dimensión reducida de aquellos retratos es un factor esencial en la creación de su intensidad expresiva. Al pintar una superficie mucho más grande, la técnica se transforma en un proceso lleno de sorpresas excitantes.



Comparación, a la misma escala, de las dimensiones de las pinturas

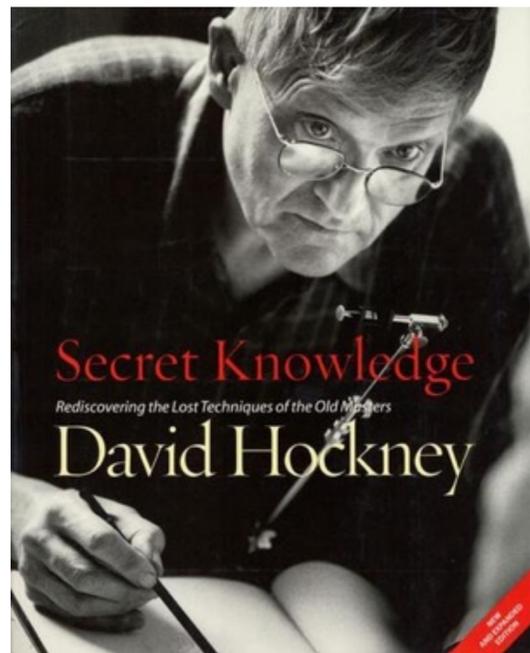


Modelo real



Dimensión de la imagen

Comparación, a la misma escala, del modelo real y de la pintura



Tras años de experimentación en la construcción de imágenes a partir de la realidad, encontré en el maravilloso libro del pintor David Hockney, ***Secret knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters***, la idea para componerlas directamente en la realidad tridimensional.

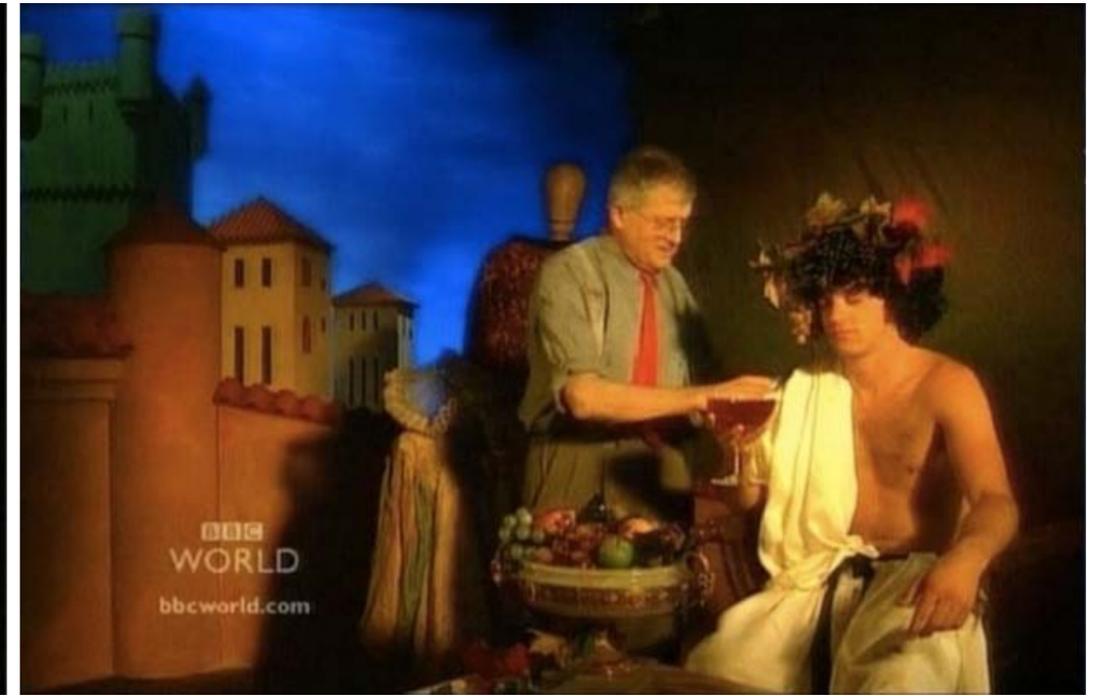
Hockney construye una hipótesis muy interesante a partir de la observación de los cuadros del Renacimiento, del Barroco y del siglo XIX, en que plantea la utilización de lentes por parte de los artistas para proyectar sobre la superficie del soporte pictórico la escena que ha creado con personas, objetos y espacios reales (tridimensionales).



Baco
Caravaggio
1596
95 x 85 cm
Galleria degli Uffizi, Florence
www.wga.hu



Fotogramas del documental Secret Knowledge de la BBC
David Hockney
2003





Fragmentos del film The girl with a pearl earring
Peter Webber
2003



Fragmentos del film The girl with a pearl earring
Peter Webber
2003



Dona jove amb gerra d'aigua
Johannes Vermeer
1660-62
45,7x40,6cm
Metropolitan Museum of Art, New York
www.wga.hu

Este método me parece que es muy similar a **la manera en que compone un director de cine**. La cámara le sirve de “traductor” de la escena tridimensional sobre una superficie plana que, en su caso, es una pantalla.

La luz deviene la protagonista al “teñir” las figuras, los objetos y los espacios.



Fotograma del film El artista y la modelo
Fernando Trueba
2012



Fotograma del documental sobre el rodaje del film El artista y la modelo
Fernando Trueba
2012
www.rtve.es

La gran ventaja de esta manera de trabajar es la **gran libertad compositiva que permite**. En mi caso, el traductor del espacio tridimensional al plano es la **cámara fotográfica digital**. A través de su visor, puedo calibrar muy afinadamente los pesos de los elementos, de las luces, de los colores, etc.

Y puedo fijar las diversas composiciones haciendo fotos de las escenas creadas para poder compararlas posteriormente y decidir la composición final.



Fotografías preparatorias para Ya me he vestido!
Miquel Pescador
2014



Fotografía preparatoria para Ya me he vestido!
Miquel Pescador
2014

Utilicé el mismo proceso para la creación de otra pintura mía: *Dona-metria (Mujer métrica)*, con la inestimable colaboración de la modelo Deya Costa.

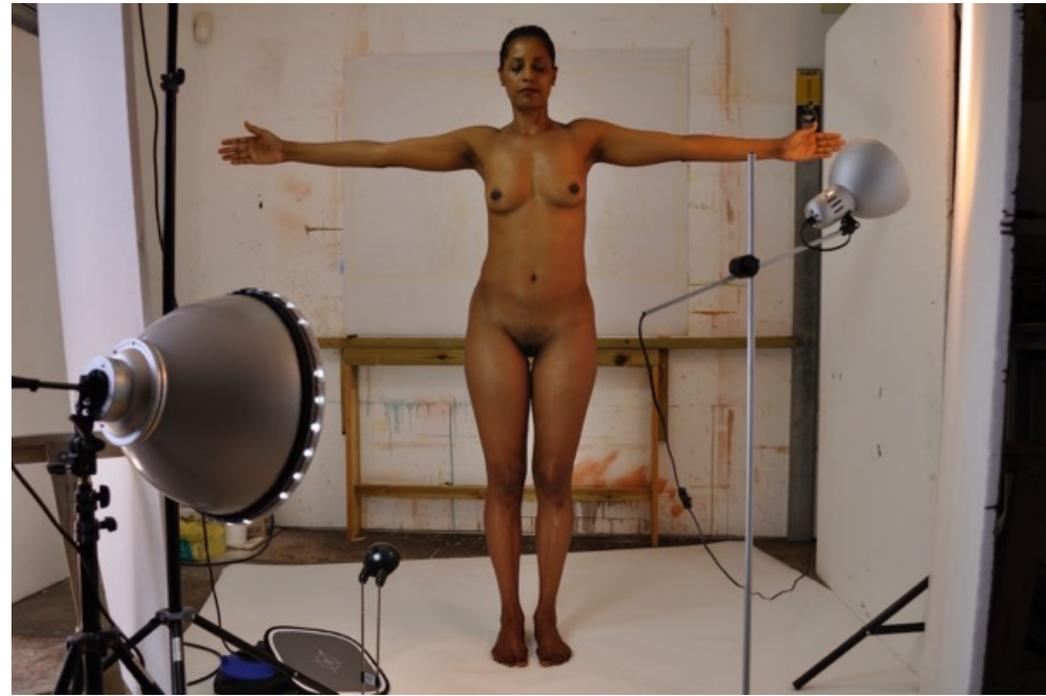


Fotogramas de grabaciones de las sesiones del proceso de creación de Dona-metria (Mujer métrica)
Miquel Pescador
Modelo: Deya Costa
2013

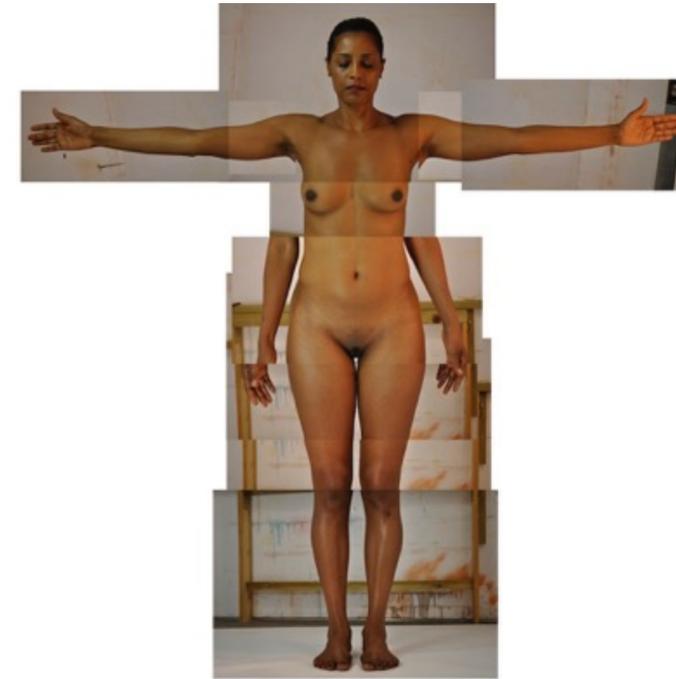
Comienzo, entonces, el proceso de creación de la imagen en sí.

Escojo los elementos de la realidad que quiero en la imagen. Simultáneamente, especulo sobre el contexto en que la desarrollaré.

Manipulo las fotografías que he hecho hasta construir una maqueta digital de proyecto del cuadro.

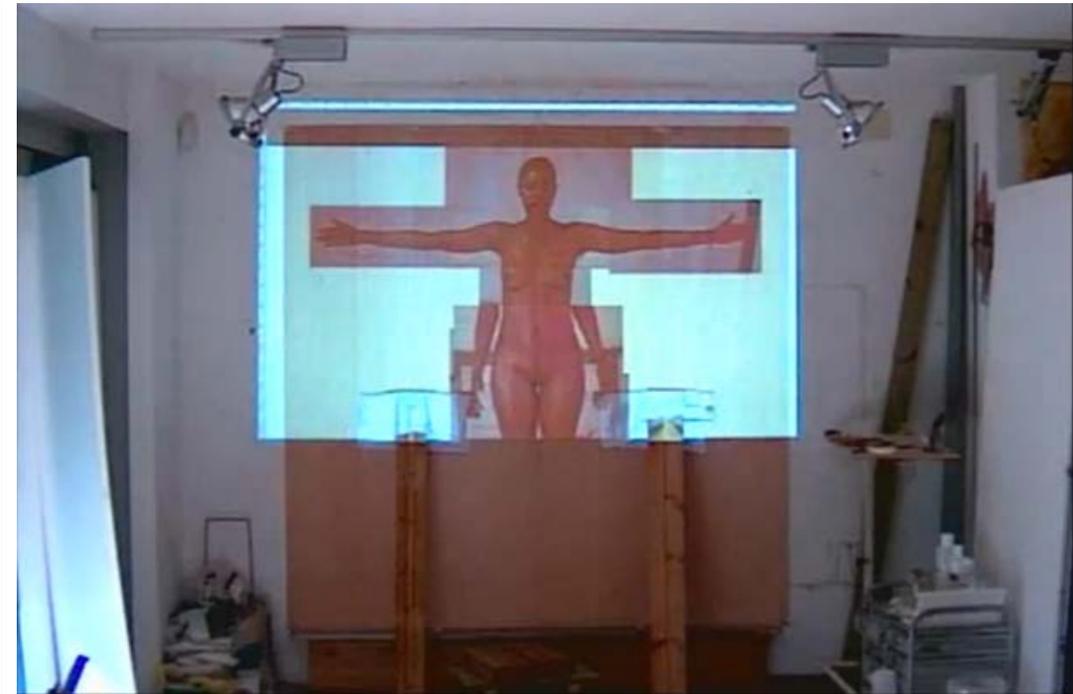
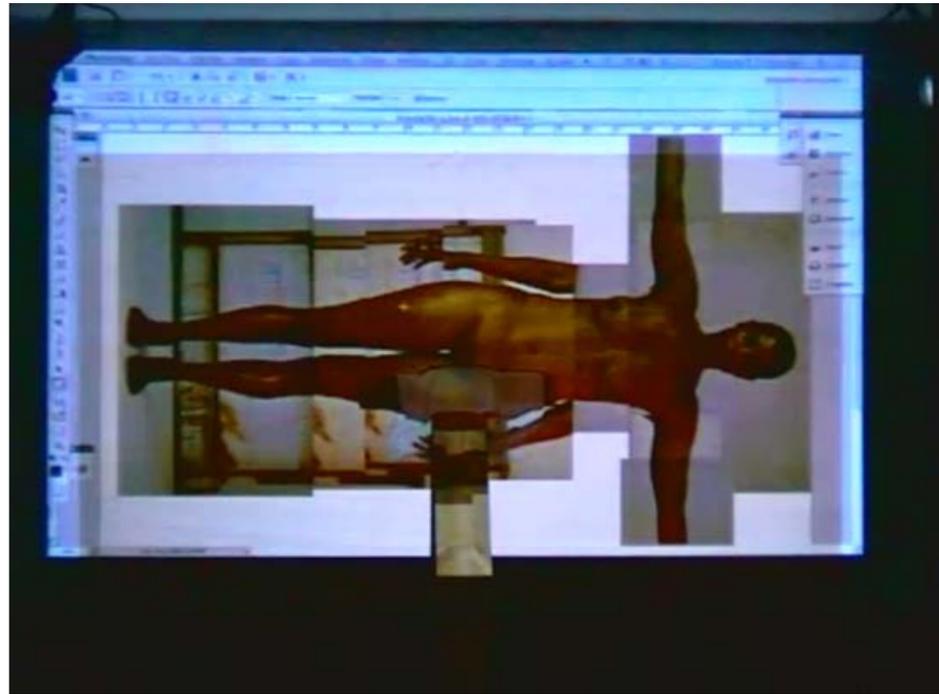


Fotografía frontal para Dona-metria (Mujer métrica)
Miquel Pescador
Modelo: Deya Costa
2013



Collage de fotografías frontales fragmentarias para Dona-metria (Mujer métrica)
Miquel Pescador
Modelo: Deya Costa
2013

En una fase posterior, proyecto la maqueta sobre el soporte pictórico. Este método me permite una **enorme libertad creativa** porque puedo experimentar directamente sobre lo que será materialmente el cuadro. **Puedo valorar la escala de la imagen y su impacto emocional.** Estudio las posibilidades de ampliar, reducir, fragmentar...



Fotogramas de grabaciones de las sesiones del proceso de creación de Dona-metria (Mujer métrica)
Miquel Pescador
Modelo: Deya Costa
2013

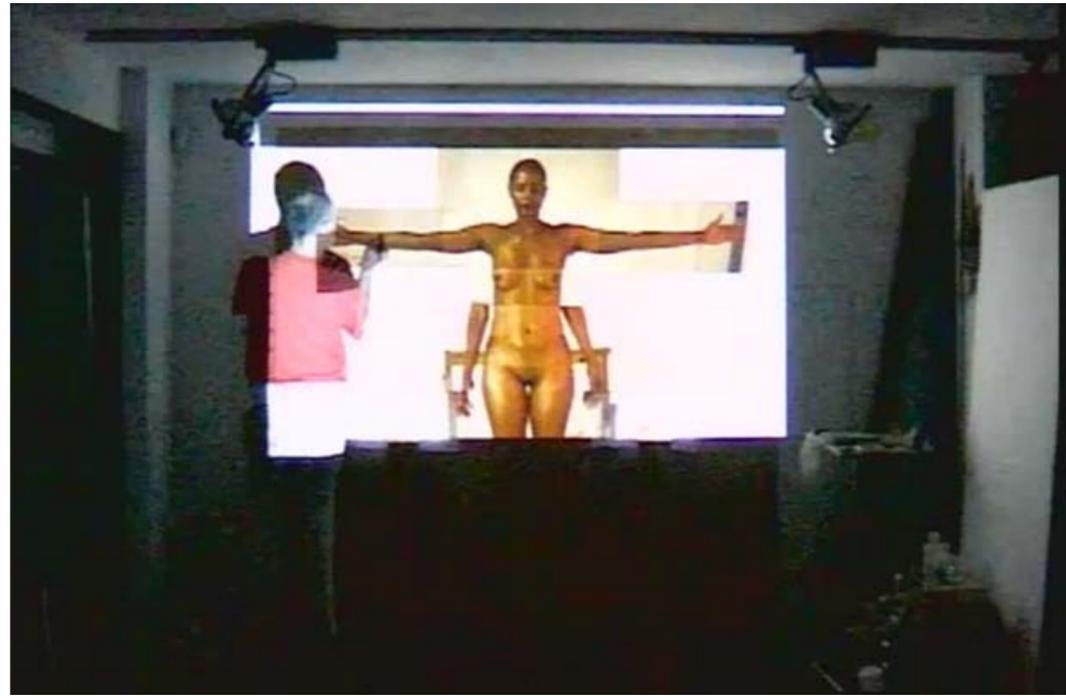
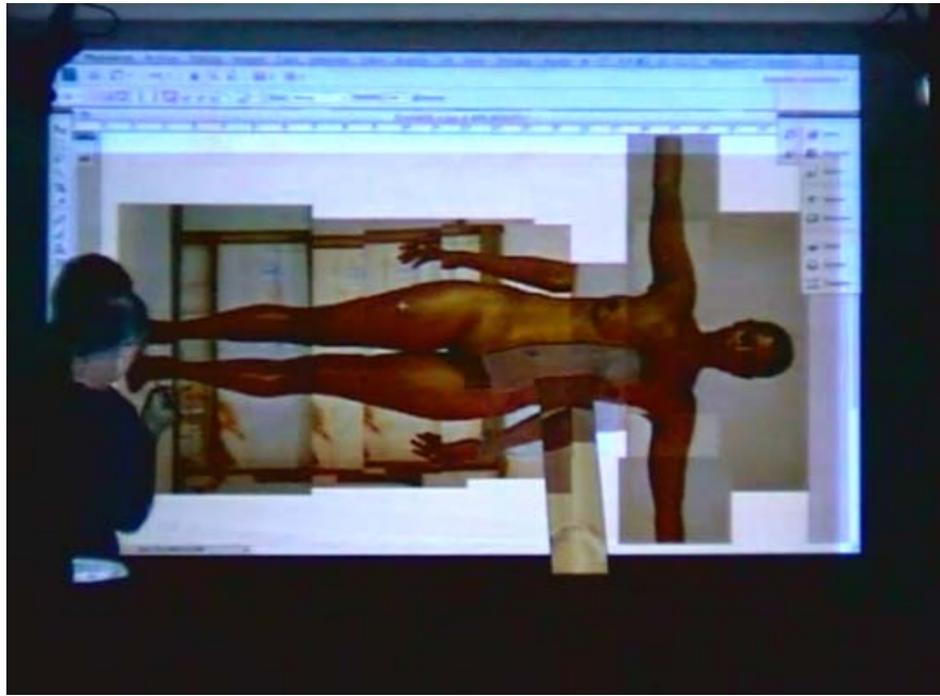


Para **“fijar” la imagen al soporte**, utilizo herramientas de dibujo: en la obra *Dona-metria (Mujer métrica)*, fue el bolígrafo; en *Ya me he vestido!*, el lápiz de grafito 2H.

El bolígrafo tiene el problema de la inestabilidad ante la luz, cosa que obliga a aplicar un barniz como filtro de protección frente a los rayos ultravioletas.

El lápiz 2h me permite hacer líneas muy sutiles, de manera que podré calibrar muy bien su impacto en la imagen final.

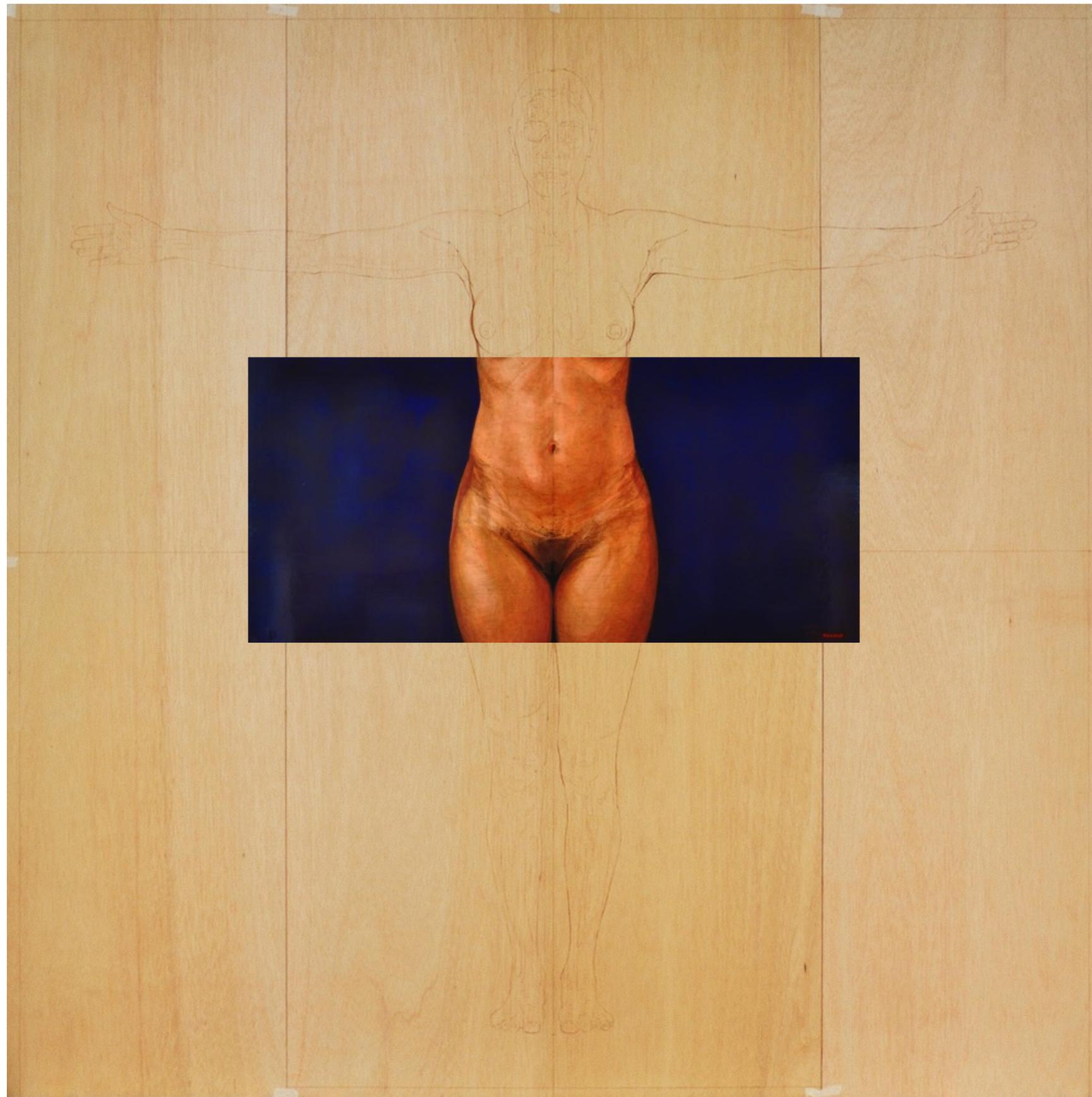
La imagen proyectada **no permite hacer un “calco” tan preciso** como el calco de los artistas renacentistas, ya que el pixelado de la imagen digital crea un “difuminado” que hace que sea difícil determinar los contornos exactamente. Por este motivo, esta fase consiste en **determinar puntos clave de referencia** que me permitirán construir el dibujo posteriormente, sin la proyección.



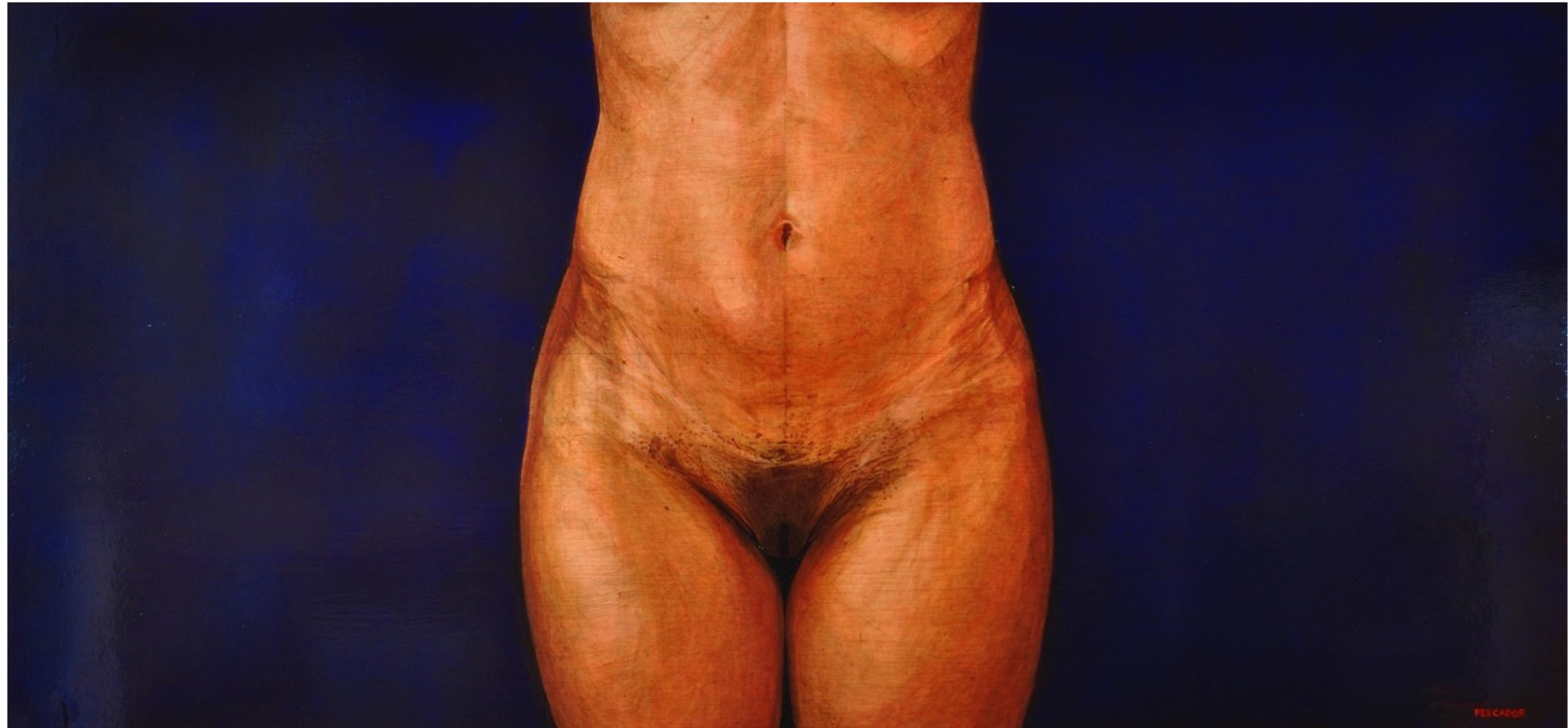
Fotogramas de grabaciones de las sesiones del proceso de creación de Dona-metria (Mujer métrica)
Miquel Pescador
Modelo: Deya Costa
2013



Estado inicial de Dona-metria (Mujer métrica)
Miquel Pescador
2013
200x200cm
Bolígrafo sobre madera



*Superposición digital de Estado inicial de Dona-metria
y Dona-metria.Estudio.*
Miquel Pescador
2015



Dona-metria (Mujer métrica). Estudio
Miquel Pescador
2014
61x130cm
Bolígrafo y acrílico sobre madera

Sobre los puntos clave de referencia que he fijado anteriormente, y ya **sin la proyección, construyo el dibujo** lo más cuidadosamente posible. Mi preocupación más importante no es la captación de la luz sino la definición de los volúmenes. Utilizo el mismo lápiz de grafito 2H, realizando un **trabajo de líneas que enfatizan los volúmenes.**





Dibujo ya elaborado de base para Ya me he vestido!
Miquel Pescador
2014
122x118cm



Una vez creado el dibujo sobre el soporte, **estudio la composición nuevamente.**

Hago una fotografía del dibujo y la manipulo, recortándola o ampliándola, introduciendo color, luces...

Hago diversas pruebas hasta encontrar la composición que me satisface, al menos en esta fase.















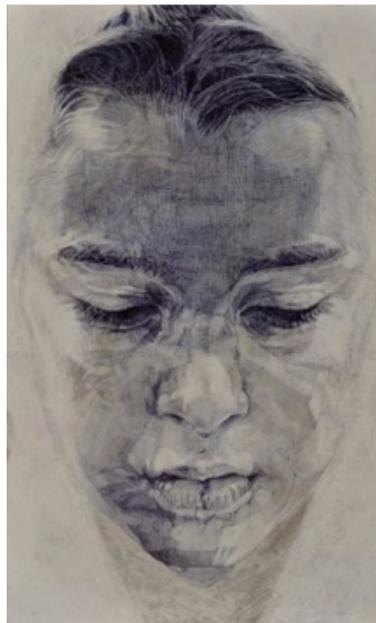
La composición que he decidido, **la delimito sobre el soporte de madera.**





*Encaje con dibujo ya elaborado de base
para Ya me he vestido!*
Miquel Pescador
2014
122x118cm. Encaje 116,5x 105,5cm

El mismo proceso fue especialmente importante en la creación de otro retrato mío.



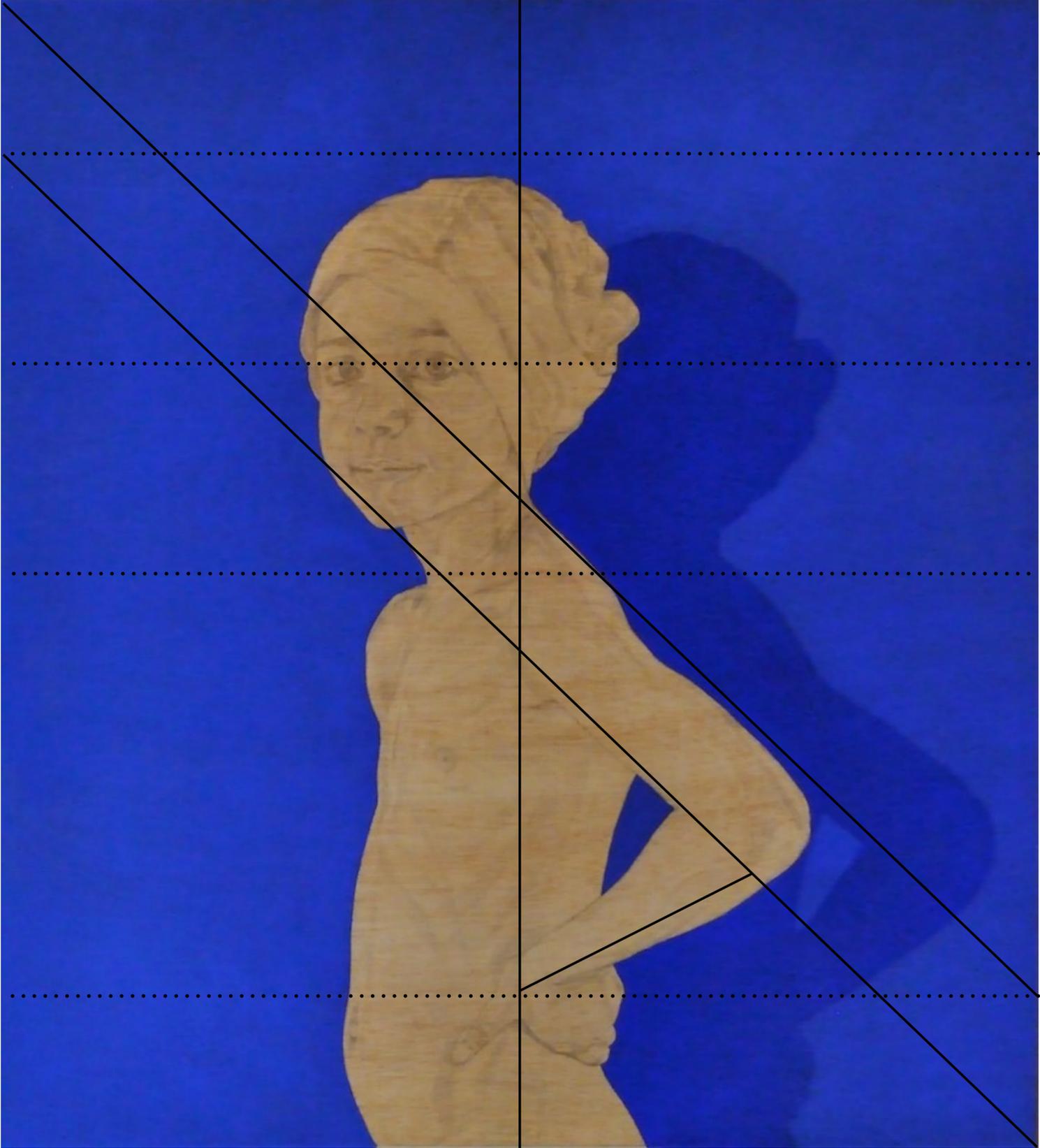
*Proceso de creación de
Papa, ¿me he manchado?*
Miquel Pescador
2013



Papa, ¿me he manchado?
Miquel Pescador
2013
80x90cm
Bolígrafo y tinta china sobre
encáustica sobre madera

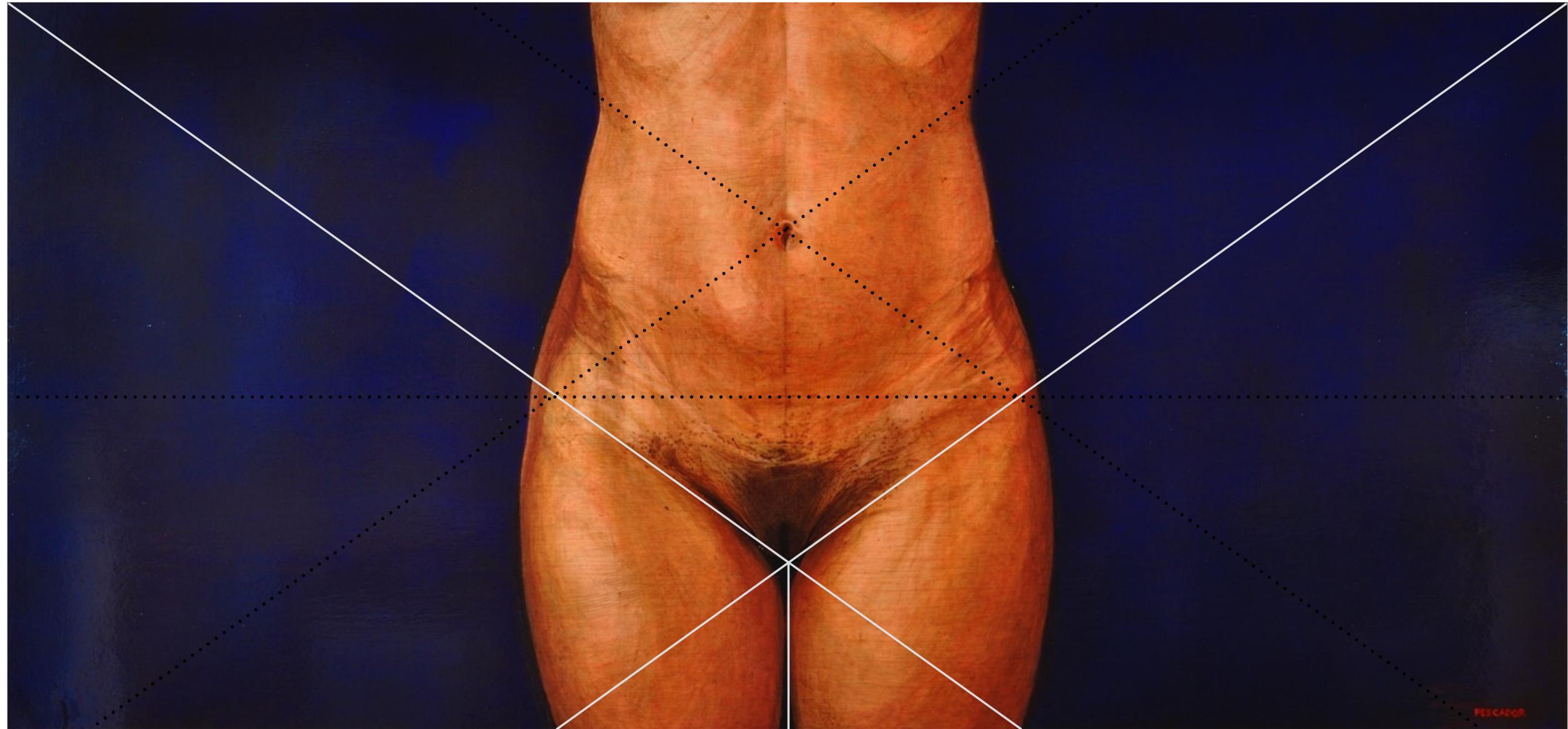
Una imagen es siempre fruto de una construcción intelectual, una abstracción, y no la realidad misma.

Más o menos conscientemente, analizo, en términos geométricos, la composición que me gusta.
Tomo conciencia de los **elementos que tienen más peso visual** en la imagen, **la manera en que interactúan y condensan la expresividad que busco.**





Ya me he vestido!
Miquel Pescador
2014
116,5x 105,5cm
Acrílico sobre madera



Dona-metria (Mujer métrica). Estudio
Miquel Pescador
2014
61x130cm
Bolígrafo y acrílico sobre madera

Tras experimentar con diversos materiales, he encontrado en el **tablero contrachapado de madera de calabó de 3mm de grueso**, el soporte pictórico más adecuado para mi proceso creativo.

Una de las posibilidades que me ofrece y que más me interesa es que el tablero **es una superficie rígida**, de manera que puedo dibujar y pintar en ella directamente. Puedo trabajar apoyándola sobre la pared, el suelo o una superficie inclinada. En cambio, la tela necesita de un bastidor per rigidizarla, cosa que implica decidir las medidas del cuadro previamente. Reducirla se convierte en un problema.

La madera me permite iniciar un cuadro sin casi previsión, de manera “fresca”, y me da la gran **flexibilidad de poder ir corrigiendo y ajustando los límites** del cuadro en base a las necesidades internas de la imagen. **Es decir, la imagen encuentra su soporte y no es el soporte el que condiciona la imagen.**

Sobre la madera construyo la geometría que quiero y defino los límites. **Cortarla es un proceso relativamente sencillo** ya que se puede hacer fácilmente con un cutter.

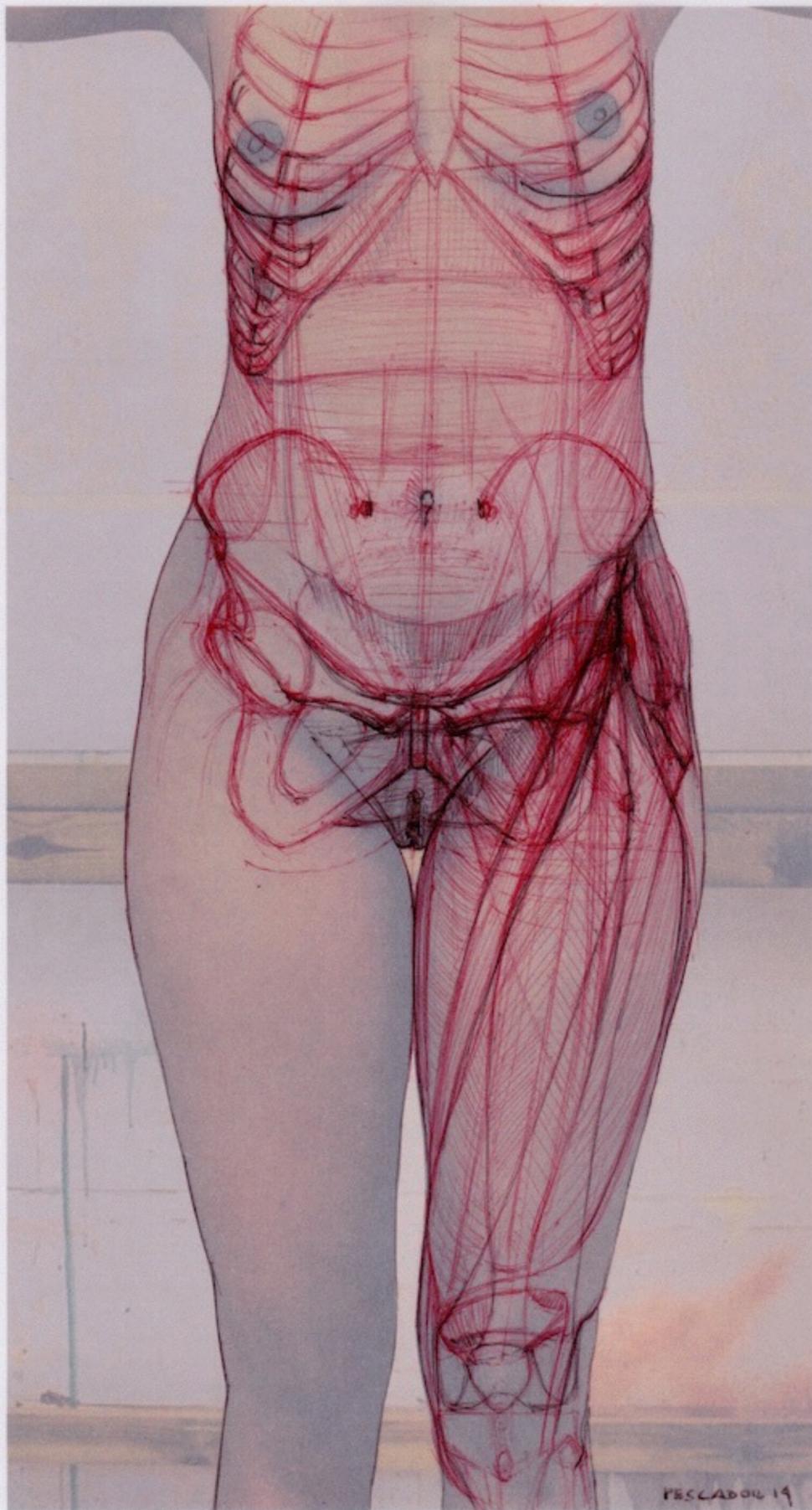


Además, **la madera es orgánica y tiene dibujos irregulares en su superficie**. Crea un orden que me estimula, vivo y sorprendente. En cierta medida, azaroso.

Contrariamente, la tela es un producto industrial hecho a base de hilos entrecruzados que crean un dibujo repetitivo uniforme. Este orden monótono subyacente se me hace demasiado presente y me molesta en el proceso creativo.



Para construir figuras tridimensionales en un soporte bidimensional, necesito entender su **lógica estructural**. Este es el motivo por el cual realizo **estudios anatómicos** del modelo. De esta manera puedo **captar su esencia: dibujarlo y pintarlo sintéticamente**.



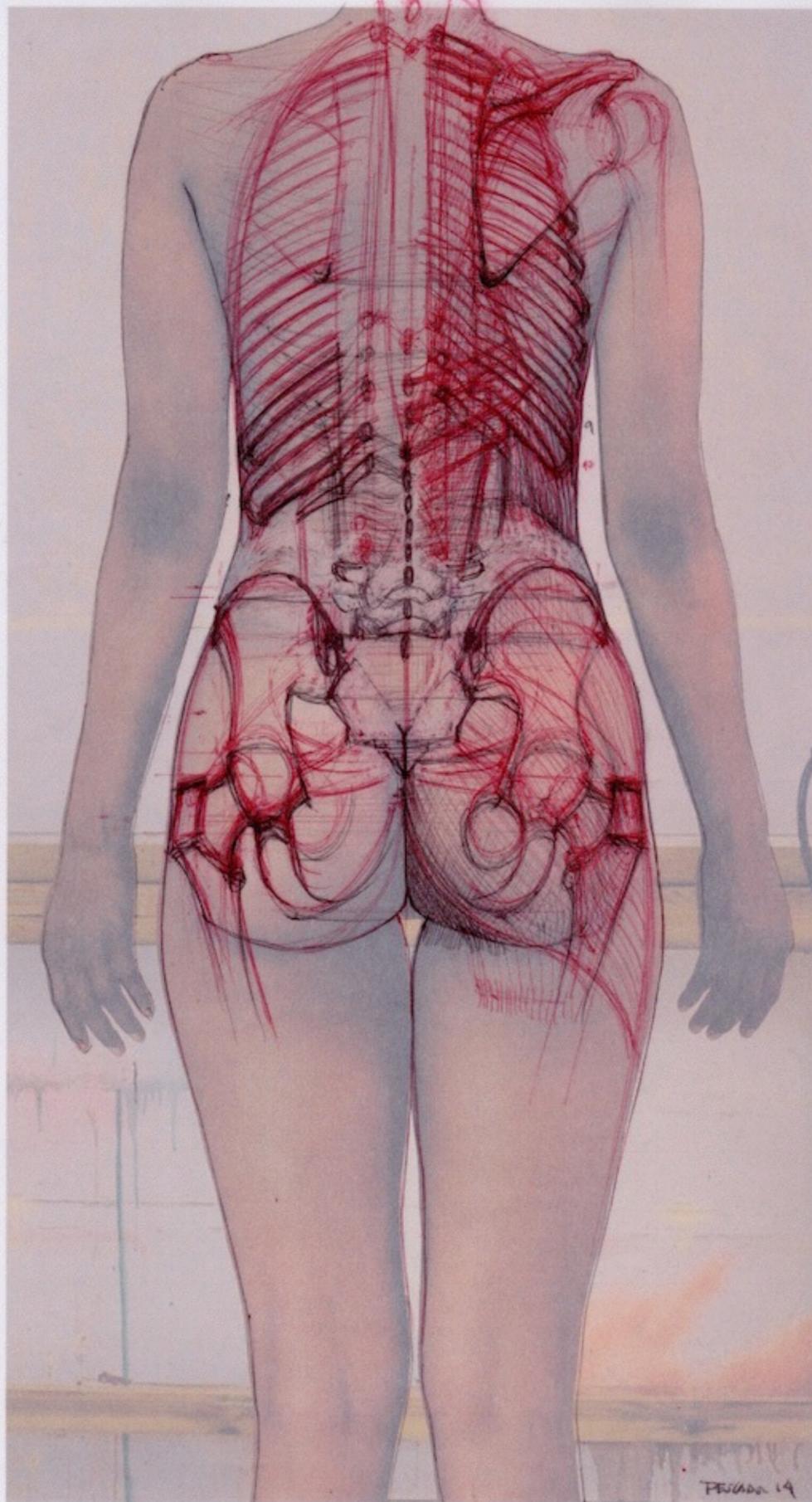
*Estudios
anatómicos
para Dona-
metria (Mujer
métrica)*

Miquel
Pescador

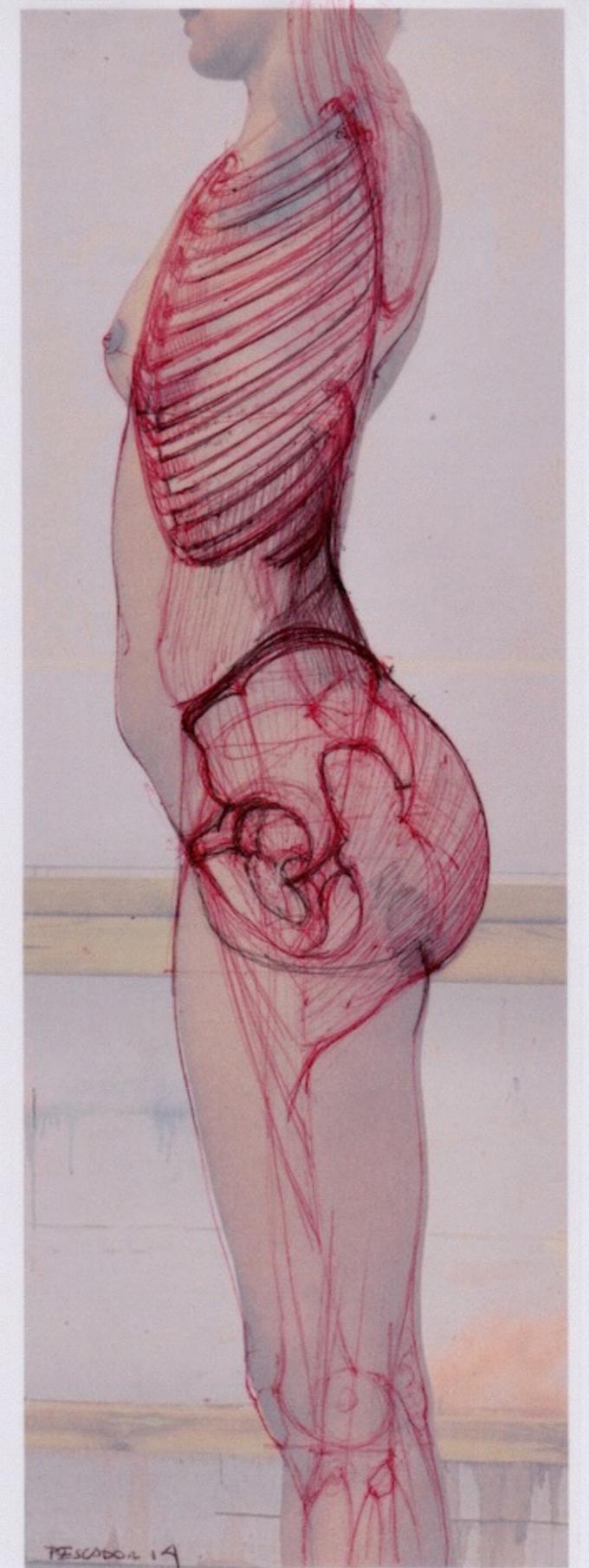
Modelo: Deya
Costa

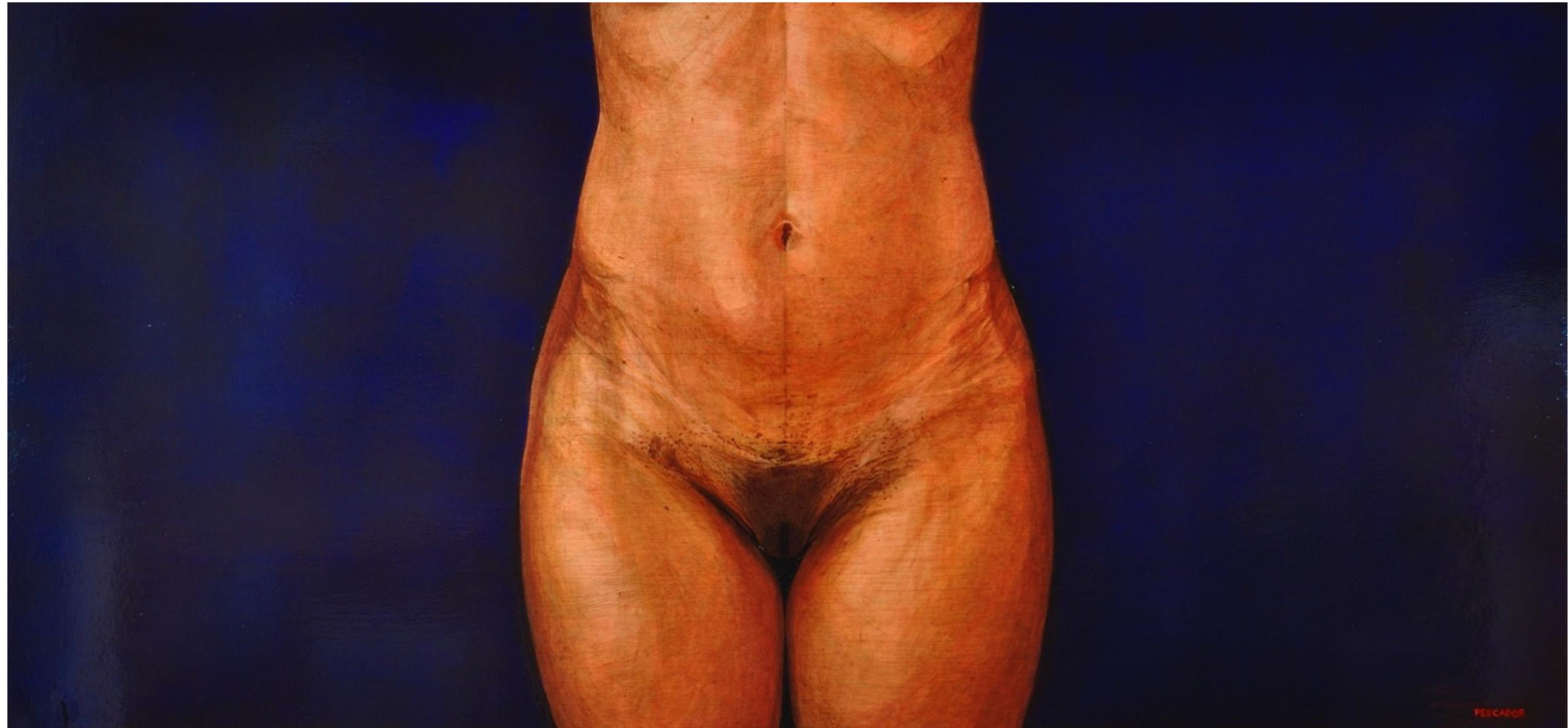
2014

29,7x21cm
Bolígrafo sobre
papel vegetal
encolado a
fotografía
impresa



x1.14

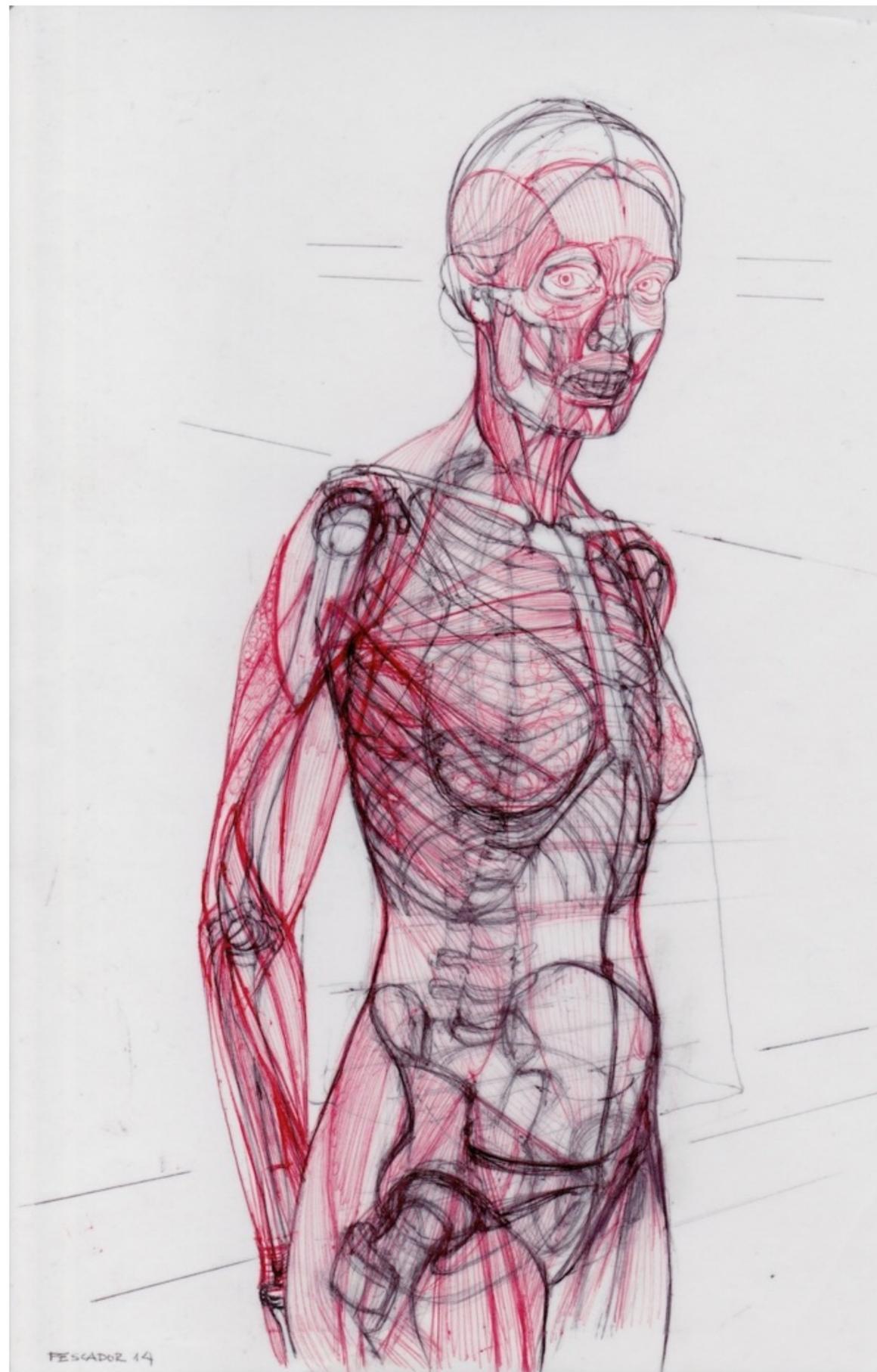




Dona-metria (Mujer métrica). Estudio
Miquel Pescador
2014
61x130cm
Bolígrafo y acrílico sobre madera



Fotografía preparatoria para Sueño (Aina)
Miquel Pescador
2014



Estudio anatómico para Sueño (Aina)
Miquel Pescador
2014
29,7x21cm
Bolígrafo sobre papel vegetal



Sueño (Aina)
Miquel Pescador
2014
75x50cm
Lápiz y tinta china sobre papel

PESCADOR

Me resulta imprescindible **hacer dibujos en presencia directamente del model** para analizar su **estructura volumétrica**, en íntima relación con la anatomía que ya he analizado.

El aspecto exterior del **cuerpo humano transmite una curiosa impresión de unidad y de armonía simple que articula una extraordinaria complejidad**. El objetivo es captarlas a la vez: sencillez y complejidad.



Estudio del natural para Ya me he vestido!
Miquel Pescador
2014
21x13,8cm
Bolígrafo sobre papel de color

Las últimas técnicas de restauración nos han permitido ver los **dibujos subyacentes en las pinturas de los primitivos flamencos y de los alemanes del siglo XV y de inicios del XVI.**

Sin duda, el dibujo forma parte de la obra final y juega un papel importantísimo en su intensa expresividad.

El dibujo subyacente, además de organizar la composición, les permitía **construir mejor la sensación de volumen y de profundidad.**

Las capas de pintura transparente (veladuras) que se disponían encima sucesivamente, se convertían en un **filtro que semiocultaba las líneas del dibujo,** de manera que permitían **reconocer parte del proceso pictórico.**



Adán y Eva
Albrecht Dürer
1507
209x81cm
Óleo sobre madera
Museo del Prado, Madrid
www.wga.hu

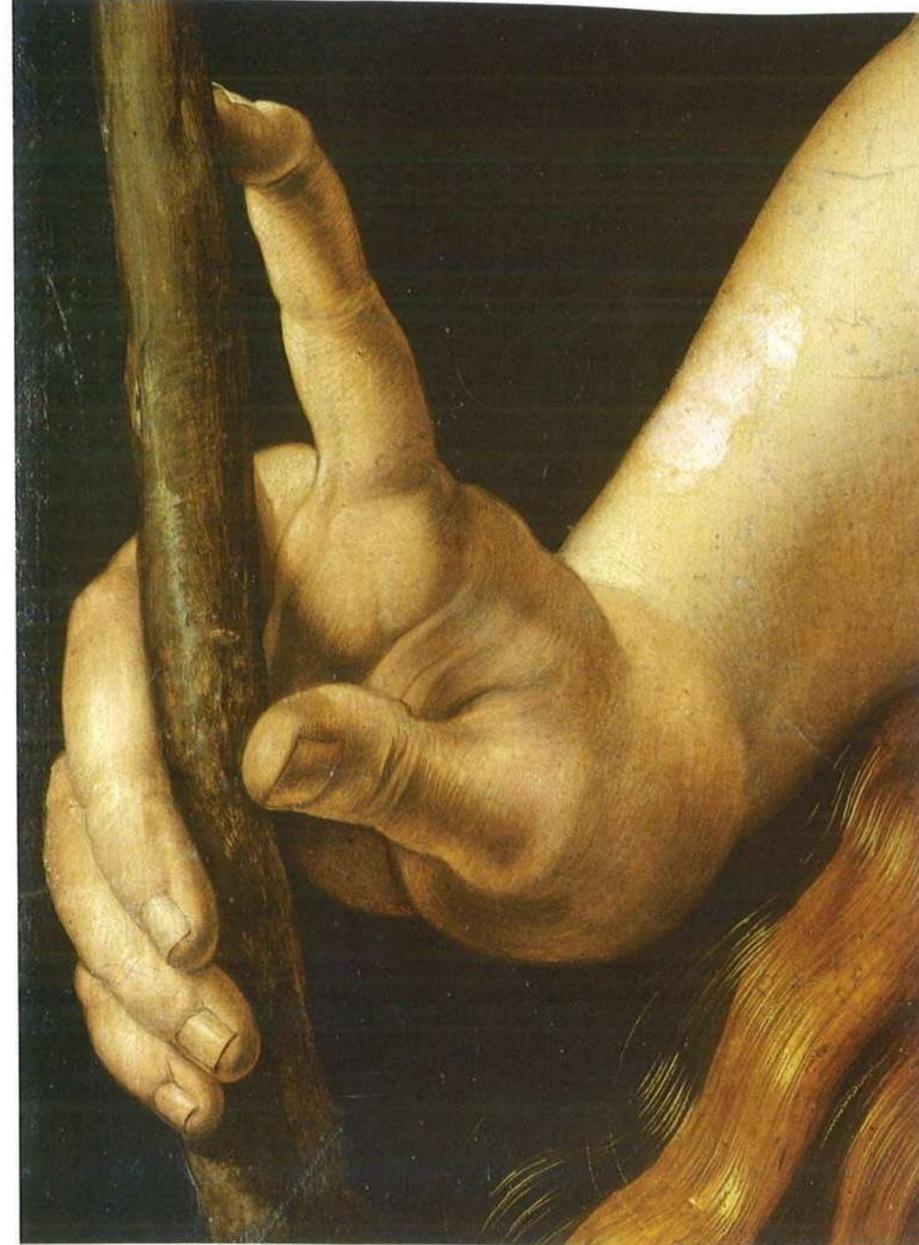
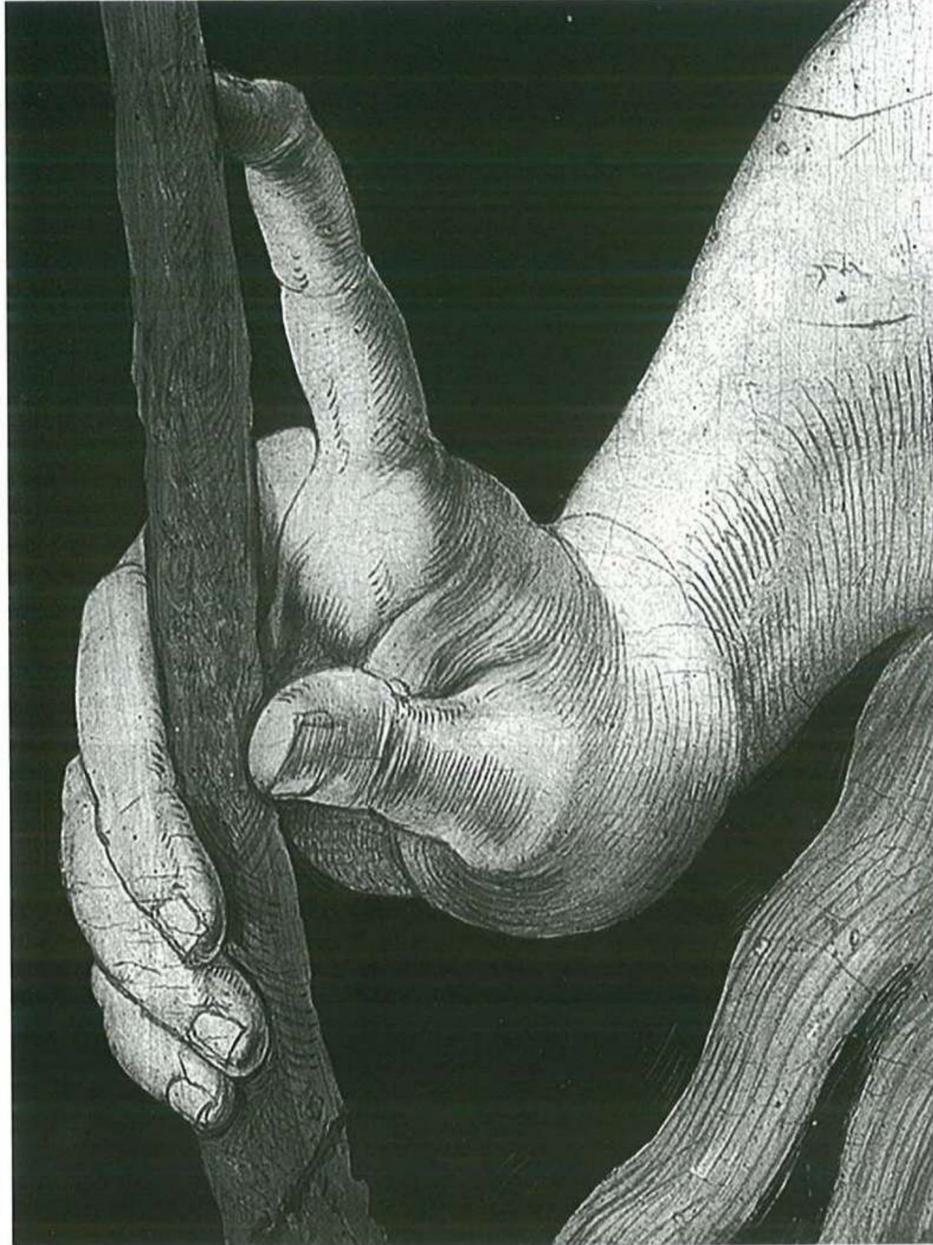


Imagen del libro *El trazo oculto*
(Consultar la Bibliografía)





FIG 15



Imagen del libro *El trazo oculto*
(Consultar la Bibliografía)



Cristo entre la Virgen María y San Juan Bautista

Mabuse

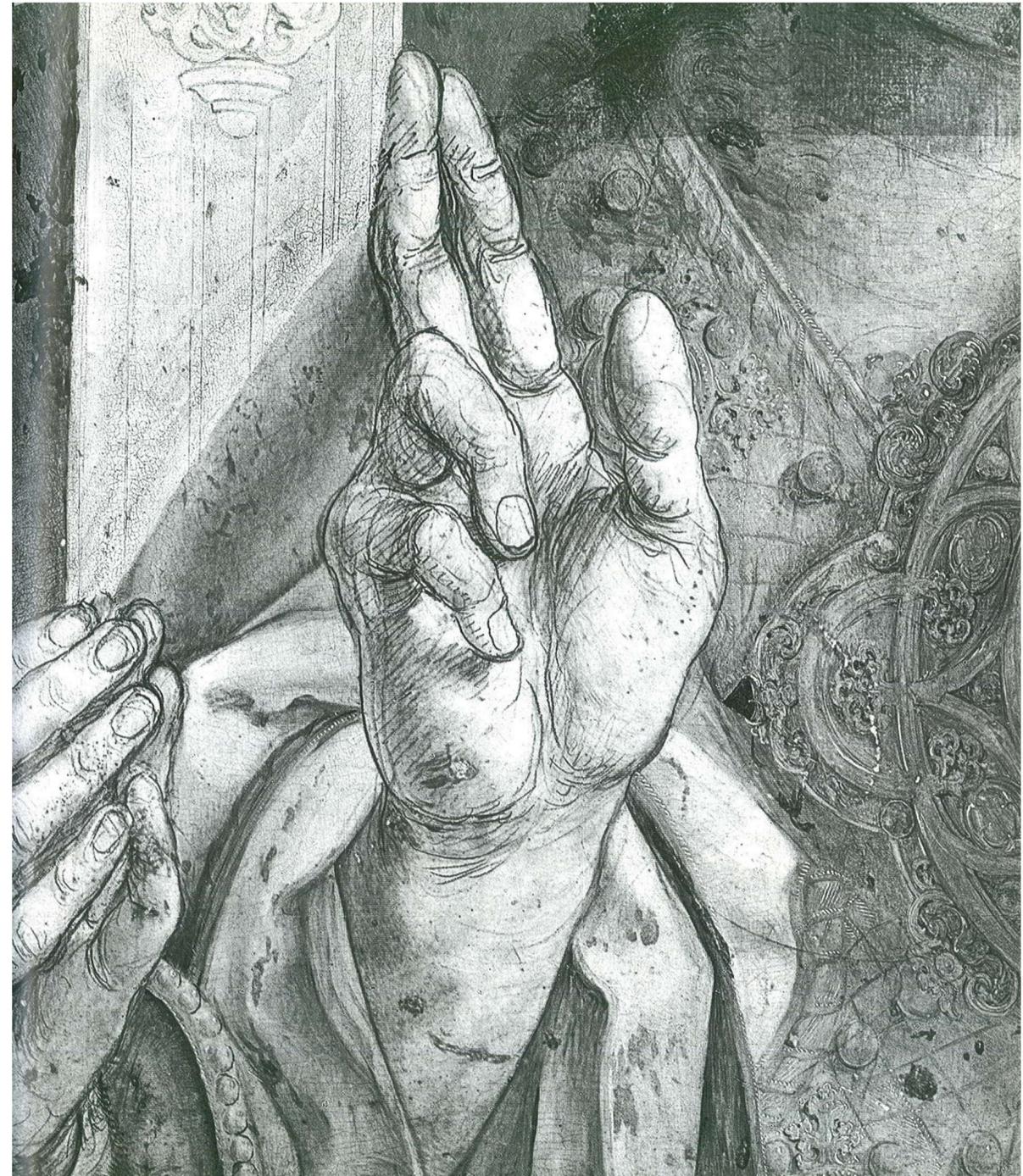
1525-30

122x133cm

Óleo sobre papel encolado sobre madera

Museo del Prado, Madrid

www.wga.hu



Imágenes del libro *El trazo oculto*
(Consultar la Bibliografía)



Cristo entre los Doctores

Albrecht Dürer

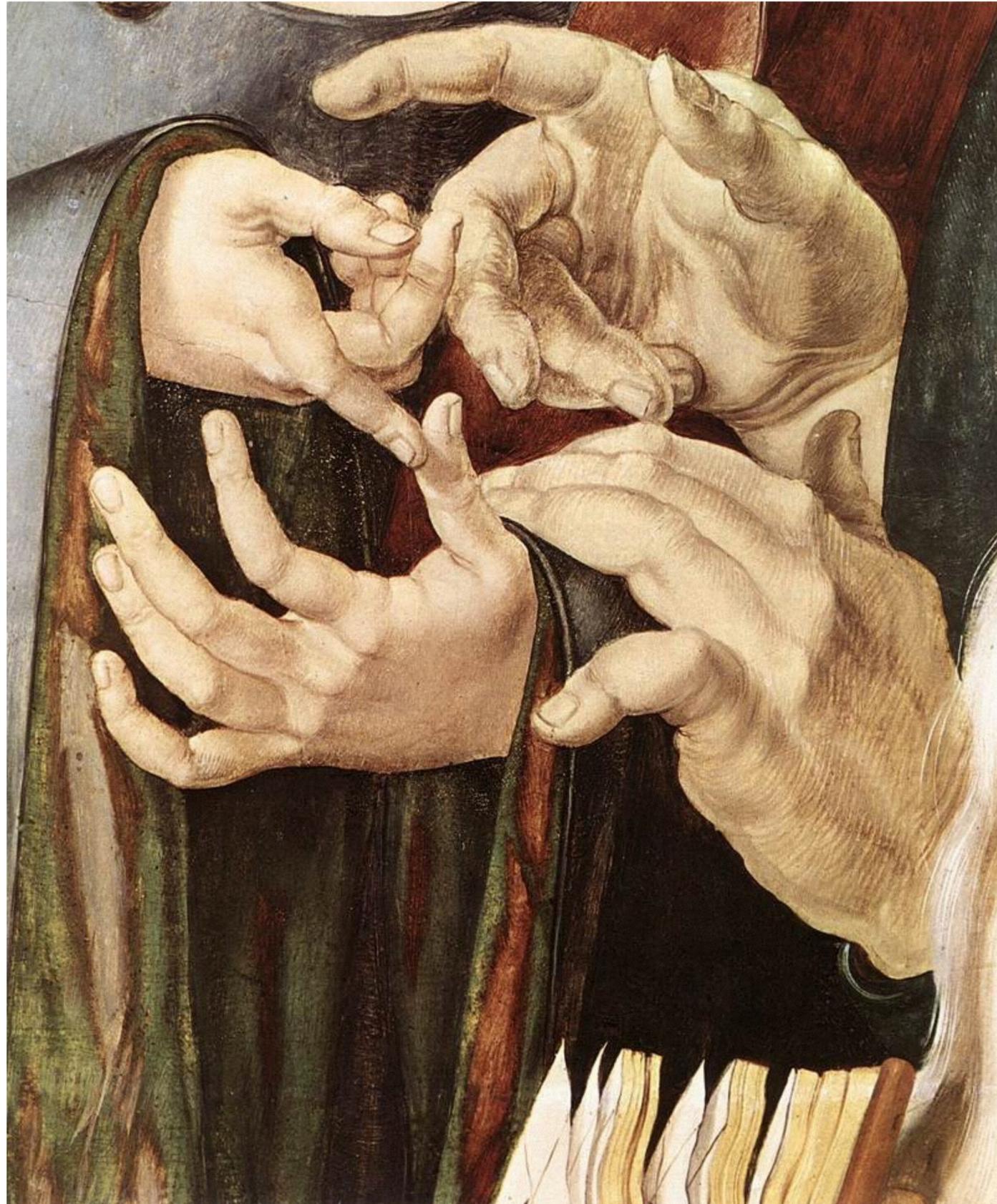
1506

65x80cm

Óleo sobre madera

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

www.wga.hu



Detalle de Cristo entre los Doctores
Albrecht Dürer
1506
65x80cm
Óleo sobre madera
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
www.wga.hu



En el proceso de dibujo, utilizo gran cantidad de signos gráficos, realizados mayoritariamente con grafito: líneas y manchas. Para hacer este retrato, utilicé un lápiz de grafito 2H porque no quería marcas demasiado fuertes en la capa subyacente y que tomaran excesivo protagonismo en la pintura.

Hago líneas siguiendo las **curvas volumétricas** del modelo, a la manera de los dibujos de Dürer.

En el proceso, las capas de pintura acrílica transparentes, semitransparentes y opacas, fueron semicubriendo el dibujo, creando un conjunto unitario.



Dibujo ya elaborado de base para Ya me he vestido!
Miquel Pescador
2014
122x118cm





Comienzo, ahora, el proceso propiamente pictórico.

Antes de comenzar a pintar, fijo el dibujo con fijador de carboncillo pulverizado. Una vez seco, lo acabo de fijar aplicando una capa de medium acrílico brillante solo sobre el área del dibujo. Lo hago con una brocha plana de pelo suave.

Una vez seca la nueva capa, aplico, con brocha ancha de pelo semiduro, una capa de gel acrílico extraheavy mate. Cuando seca, es completamente transparente. De esta manera consigo fijar definitivamente el dibujo y tener una **capa de preparación** del soporte.

La capa de preparación tiene la función de **saturar un poco el poro de la madera**. Así, el soporte no absorberá inmediatamente la pintura acrílica que iré aplicando en próximas capas y dispondré de más tiempo para fusionar, repartir, etc.

Dejo secar la capa 24 horas para que endurezca bien. Entonces, **aliso con una pulidora eléctrica** hasta conseguir una superficie suave y sin protuberancias.

Durante todo el proceso pictórico, utilizaré agua destilada para diluir un poco los diferentes mediums y geles. Eso elimina al máximo la aparición de parásitos en la pintura y garantizar su conservación.



A continuación, hago una **capa de color en el fondo**, con la finalidad de tener una buena **referencia de las áreas más oscuras de la imagen**. Esta capa es bastante opaca y está realizada con pintura acrílica de color azul ultramar mezclada con pintura blanca de titanio, la cual aporta opacidad y luminosidad.

Para hacer esta capa, utilizo pinceles anchos y planos de pelo natural muy suave, Mezclo la pintura con medium Liquitex retardador y brillante rebajado al 50% con agua destilada. Previamente, pulverizo agua destilada sobre la superficie a pintar. Esta puede estar en posición vertical o horizontal. En posición vertical, el agua resbala, pero la podemos ir acompañando con una brocha o con un trapo limpios.

Aplico la pintura con la brocha en pinceladas generosas que fluyen y se fusionan fácilmente gracias a la humedad del soporte.



Sobre el dibujo ya fijado y el fondo oscuro como referencia, inicio la construcción del volumen mediante **las gradaciones que la luz crea en el modelo**.
Para mí, es un proceso muy poético ya que lo concibo como un **ir aportando luz al cuadro**.

Para conseguirlo, hago capas delgadas de **pintura acrílica de color blanco de titanio** rutilo, diluida con medium retardador brillante Liquitex, rebajado al 50% con agua destilada.

Me gusta trabajar con pinceles de pelo natural de marta siberiana de la marca Da Vinci y en forma de lengua de gato. La suavidad del pelo y la forma redondeada de la punta permiten fusionar muy bien los diversos matices entre sí.

Básicamente, el proceso consiste en **aprovechar el color cálido de la madera del soporte como tono medio en la escala de luz**. A partir de él, **jugando con el grado de opacidad y de transparencia de las diversas pinceladas de pintura**, consigo una mayor o menor sensación luminosa.

A mayor presencia de blanco, más luz.
A mayor fusión de blanco y madera, la impresión es de luz más matizada, hasta llegar a la penumbra que sería la madera sin cubrir.

Repito este proceso en diversas sesiones, siempre dejando secar completamente la capa anterior. La superposición de capas sobre la madera acaban configurando un todo con una **potente presencia corpórea**.

Este método de trabajo está inspirado en las técnicas pictóricas de **Tiziano** y de otros pintores venecianos del siglo XVI, así como en las de los barrocos **Rubens y Rembrandt**. Estos artistas jugaban con el grueso de pintura al óleo de color blanco de plomo sobre fondo de color neutro para ir introduciendo gradualmente la luz al volumen.

Paralelamente, me ha ayudado mucho conocer el proceso pictórico de mi admirado pintor **Josep Santilari**. En el año 2013, el director y escritor David Trueba ha estrenado un film sobre el proceso creativo de una pintura de Santilari: *El cuadro*.

En él, el artista construye el volumen de la figura mediante capas de diferentes grados de opacidad con pintura al óleo. La diferencia respecto a mi manera de trabajar consiste en que Santilari fabrica el tono de gris adecuado a cada zona del volumen según la iluminación. Yo intento conseguir el grado de luz mediante el grado de fusión del blanco y el tono subyacente de la madera.

























Sobre la figura sólidamente construida con la luz, empiezo a trabajar el color.

El color es, probablemente, el elemento visual más potente que los pintores tenemos para comunicarnos emocionalmente con el espectador. Y es un lenguaje en sí mismo. Una de las claves es la interacción entre los colores de las diferentes áreas de la imagen. Cómo se potencian mutuamente creando un conjunto expresivo.

En este sentido, la decisión más importante fue trabajar con la potencia del contraste entre los colores complementarios: el azul violáceo del fondo y los tonos anaranjados de la carne. La intensidad cromática del fondo “tiñe” con su color complementario, el anaranjado, la figura, cosa que se adecúa perfectamente con el tono cálido de la madera.



En la fase del color utilizo básicamente la técnica de la veladura. Al iniciar este paseo, he explicado en qué consistía y por qué la utilizaban los pintores del siglo XV.

Nuevamente, las técnicas de Tiziano, Rubens y Rembrandt, así como la de Josep Santilari, me sirvieron de inspiración. En concreto este último, utiliza las veladuras (capas transparentes de color) sobre la crisálida del volumen, como él la llama, para ir consiguiendo un color profundo y lleno de matices.

En todo el proceso, consigo los diversos matices mediante la **mezcla de cuatro colores acrílicos básicamente**: ocre dorado, rojo de cadmio medio, azul ultramar y blanco de titanio rutilo. Y también utilizo los mismos pinceles y mediums que he utilizado en la fase de la luz.

Las primeras capas sirven para ir entonando las **temperaturas de color de las diversas zonas** de la figura y del sombrero.

Parto de la referencia del tono cálido de la madera y de los diversos grados de blanco que he ido incorporando antes. Esta da una cierta coherencia cromática al conjunto. Tiendo a hacer capas semiopacas para no perderla totalmente y a **ir construyendo poco a poco el color**. Para tener el grado de transparencia deseado, mezclo los colores con un poco de blanco y los diluyo con el medium rebajado con agua. La suave transparencia de la pintura se fusiona ópticamente con la base.

El juego consiste en ir tensionando progresivamente los diversos matices hacia las tonalidades cromáticas deseadas.





Como referente, trabajo con la fotografía preparatoria impresa que hice del modelo. Las mezclas que voy haciendo en la paleta, las voy contrastando con los colores que veo en la foto. Pinto una pequeña muestra del color fabricado sobre un papel. Lo pongo sobre la foto, al lado del color impreso, y los comparo. Ajusto la mezcla hasta conseguir el matiz que me interesa.

Naturalmente, la foto es una guía muy útil. Pero lo que me interesa es la armonía cromática del cuadro que voy valorando continuamente. En diversos momentos, **contrasto con el modelo en directo**.

Continuamente **miro el cuadro reflejado en un espejo**. Es una técnica sencilla para tener una visión plana del cuadro y en una posición diferente a la normal. Así puedo valorar mejor si hay algún efecto discordante o si el conjunto funciona correctamente.



En la creación de la escena **utilicé dos tipos de luz.**

Por un lado, la luz solar que proviene de la izquierda del cuadro. Es, por naturaleza, una luz esencialmente fría que genera tonos rosados sobre la piel humana.

Por otro lado, la luz artificial que obtuve con unos focos de fotografía proyectando su luz sobre planchas de porexpan blancos que funcionaron como difusores. De esta manera, la luz llegaba suavizada al modelo y desde la derecha. Su función era la de restar contundencia a las sombras profundas que la luz solar producía en el modelo convirtiéndolas en unas luces en penumbra. Al mismo tiempo, les aportaba una cierta calidez. Los colores fueron oscilando de los grises verdosos a los grises violáceos.

Pinté el sombrero íntegramente con azul ultramar y blanco de titanio, sin incorporar ningún otro pigmento.

La unidad del conjunto de figura y fondo, además de por el contraste de los colores complementarios, lo consigo gracias a la incorporación del azul ultramar en todas las mezclas de los colores de piel y de sombrero. De esta manera, tanto figura como fondo comparten un elemento que los unifica. De hecho, en cierta medida, la figura se puede entender como “contaminación” de la madera por el fondo azul.















La realidad en sí es muy compleja. A pesar de que se nos presenta toda a la vez en nuestro campo de visión, la manera en que la percibimos es, necesariamente, parcial. Nuestro cerebro percibe, o es consciente de sus percepciones, a medida que va entendiendo y reconociendo los diversos fragmentos del mundo exterior.

La percepción de una imagen también es un proceso muy complejo y también está sometido a que el ojo y el cerebro del espectador la vayan recorriendo en múltiples direcciones hasta **llegar a una imagen mental sintética de ésta que pueda comprender.**

Desde el Renacimiento, la tradición pictórica occidental ha explorado la representación del mundo tridimensional. El origen de esta actitud es posible que tenga que ver con la espiritualidad urbana de las órdenes mendicantes de la baja edad media, franciscanos y dominicos, que buscaba acercar las creencias religiosas a la realidad concreta de la gente. Según E. H. Gombrich, representar con imágenes las historias de la Biblia, con personas y escenarios que “parecían” reales, era una **buena manera de conseguir que los habitantes de las ciudades se identificasen con los protagonistas y con su espiritualidad.**

Los artistas que las crearon pronto se dieron cuenta de **la gran dificultad de la tarea de conseguir que estas imágenes tuvieran una lectura clara.** El espectador se entretenía más en la identificación de los personajes, de la acción representada y de los entornos en que ésta se desarrollaba, que en el significado profundo que pretendía transmitir.

Este hecho es especialmente evidente hoy día. El espectador contemporáneo ha acabado siendo ajeno, en gran medida, a los antiguos códigos iconográficos cristianos, cosa que le impide hacer una interpretación significativa de las escenas representadas en estas pinturas. Y lo mismo sucede con las de temáticas mitológicas y alegóricas.

Tan sólo una **composición visual muy intencionada** conseguía ser suficientemente sintética para ser eficaz en la comunicación.



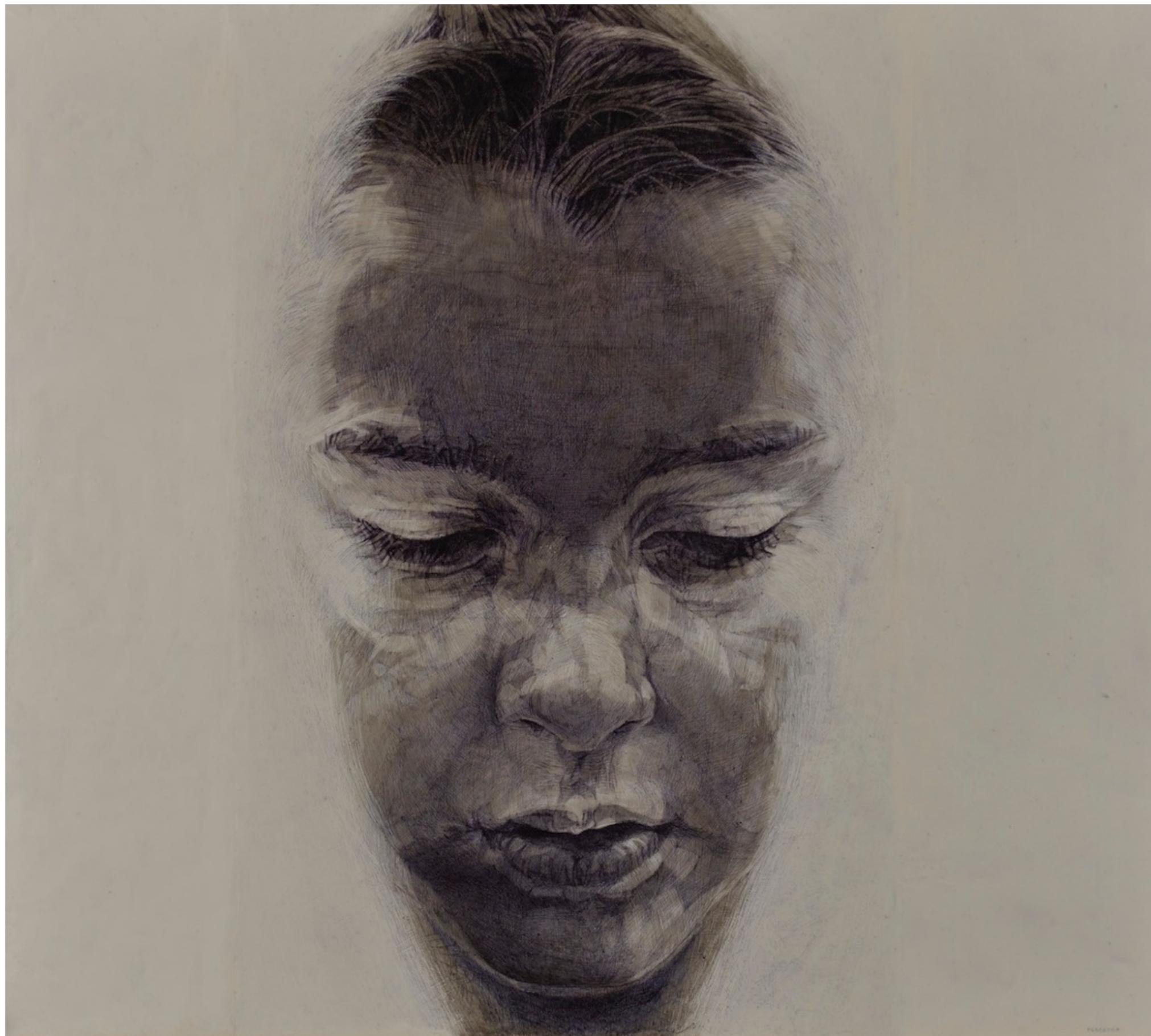
Baco y Ariadna
Tiziano
1520-22
175x190cm. Óleo sobre tela
National Gallery, London

En el mundo actual, los códigos de comunicación han cambiado mucho desde el siglo XV. Pero no los temas sobre los que los artistas queremos hablar, ya que siempre han sido, son y serán acerca del hombre en sí.

Siento una profunda atracción hacia la corporeidad del mundo. Me transmite una intensidad vital que me parece verdad. Y es esta emoción la que me impulsa a crear mis imágenes.

Con el tiempo, he tomado conciencia de que **necesito aislar los elementos que me han emocionado respecto el resto de la realidad, porque, de esta manera, consiguen “respirar”, tener su propio espacio en que mostrarse libremente**. Es un impulso similar al que sigue el músico al intercalar silencios para valorar un determinado acorde, o el arquitecto al distanciar el nuevo edificio respecto de un entorno distorsionador.

No ilustro historias concretas. Mis imágenes son generadas a partir de mi experiencia vital. **Siento con mucha precisión el mensaje que quiero transmitir**, que es fruto de la emoción, pero no es algo completamente definible racionalmente. La pintura y el dibujo son vehículos que me permiten canalizar estas vivencias y traducirlas en imágenes. **Mi esperanza es que su magia consiga que también se conviertan en un poco de verdad para el espectador.**



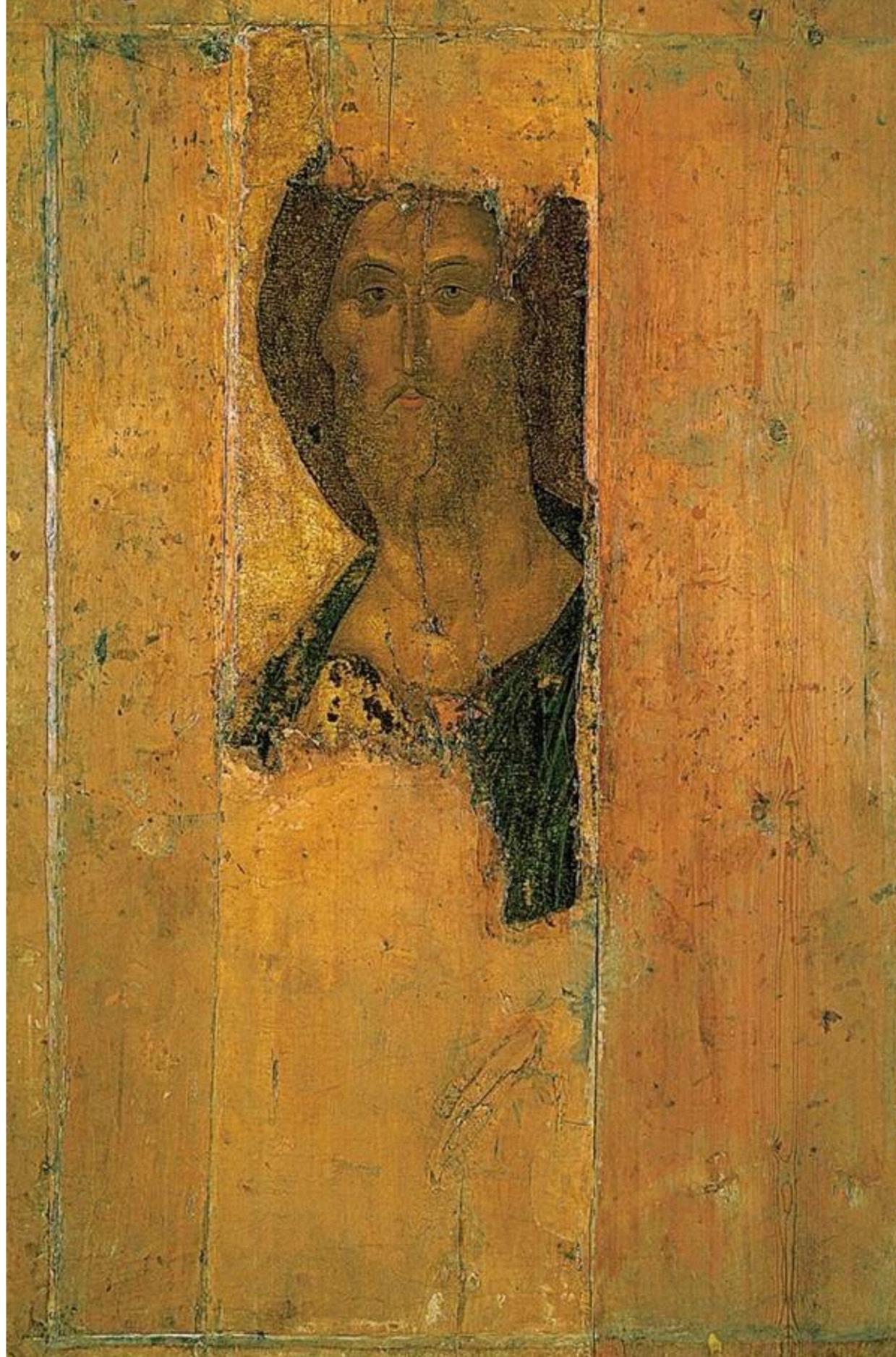
Papa, ¿me he manchado?
Miquel Pescador
2013
80x90cm
Bolígrafo y tinta china sobre
encáustica sobre madera

En las últimas obras, **he estado experimentando con el grado de abstracción del entorno** en que sitúo los elementos que represento, con el objetivo de **conseguir el espacio que yo siento que necesitan**. Encuentro una gran expresividad en el contraste entre una representación corporia de un cuerpo humano o de una fruta y un fondo prácticamente abstracto, sin referencias. La vista, rápidamente se centra en la figura, pero la intensidad cromática del fondo la interpela y establece un diálogo muy intenso.

Es un recurso visual de larga tradición en la historia de las imágenes, no sólo de la cultura occidental. Seguramente porque tiene la enorme virtud de **transportar al espectador a un estado de marcada espiritualidad**.

(...) Creo más en las obras de arte que en la historia del arte. La técnica y la ciencia progresan, las obras de arte no, son frutos del espíritu.

Desde Altamira hasta la China, a través de los siglos y de los conflictos, las obras de arte surgen como productos de un afán de transcendencia y, más allá de las miserias, nos afectan ahora y siempre. (Miquel Barceló)



Deesis
Andrei Rublev
1410s
158x106cm. Témpera de huevo
sobre madera
State Tretyakov Gallery, Moscow



Retrato de una joven dama con una ardilla y un estornino

Hans Holbein, el joven

1527-28

54 x 38,7 cm

National Gallery, London

www.wga.hu



Epílogo

Hemos llegado al final de nuestro paseo. Te agradezco, nuevamente, tu paciencia. Para mí, ha sido un enorme placer poder acompañarte. He intentado explicarme de la manera más clara y sencilla que he sabido, y con la intensidad emotiva que sinceramente he sentido.

Quiero finalizar con una cita extraída de una conferencia que la filósofa Eulalia Bosch realizó el año 2010 y que me acompaña desde aquel momento.

*Los artistas más útiles, hoy, son los verdaderamente subjetivos, aquellos que **depuran** y **llegan a lo esencial** (que es verdad): consiguen, en potencia, una forma que sintetiza su manera de mirar (sensibilidad propia). Por eso, el arte es una forma de acceso al conocimiento. (Eulalia Bosch)*

Bibliografía y filmografía

VVAA. Grabiél Finaldi, Carmen Garrido, Laura Alba Carcelén
El trazo oculto: dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI
Madrid, Museo Nacional del Prado. 2006

Bosch, Eulàlia
Conferència Percepció artística i curiositat científica
XX Jornades d'Educació visual i plàstica. Barcelona. 2010

Gombrich, E. H.
Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica
Ed. Phaidon Press. China. 2010

Hockney, David
Secret knowledge. Rediscovering the lost techniques of the old masters
Viking Studio. 2001

Trueba, David
El cuadro
2013

Ortas, Luís i Torres, Agustí
Mar de fang. Miquel Barceló a la Seu de Mallorca
2008

Todas las imágenes utilizadas en este documento, excepto aquellas en que he mencionado la fuente, provienen de la red libre de Internet.

Las imágenes de mis dibujos y de mis pinturas son fotografías realizadas por mí.